

NICOLA GESS, TINA HARTMANN, ROBERT SOLLICH (Hg.)

**Barocktheater heute.
Wiederentdeckungen zwischen
Wissenschaft und Bühne**

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Caricature of Senesino, Cuzzoni and Berenstadt
(perhaps in a scene from Handel's *Flavio*), John Vanderbank; etching,
c 1723, 183mm x 260mm, Handel House Collections Trust.

Satz: Justine Haida, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-947-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

Inhalt

NICOLA GESS, TINA HARTMANN, ROBERT SOLLICH

Einleitung

9

GESTE, RHETORIK UND ZEICHEN

TINA HARTMANN

Historizität und ästhetische Erfahrung.

Überlegungen zur historischen Aufführungspraxis

15

SIGRID T'HOOFT

The art and purpose of Baroque gesture

23

Diskussion

28

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

Die barocke Geste der Performance. Überlegungen zu *La Didone*,
einer Musiktheaterperformance der Wooster Group

35

Diskussion

45

THOMAS BETZWIESER

Le chœur et son double. Glucks Konzept der szenischen Chor-Bewegung
und seine Umsetzung auf der aktuellen Opernbühne

49

Diskussion

62

HENDRIK MÜLLER

Theatrale Versuchsanordnungen.
Aufzeichnungen zu meinen szenischen Skizzen

65

Diskussion

70

WULF KONOLD

Die Ferne bleibt fern –
Zum Stellenwert barocker Gestensprache in heutiger Opernpraxis

73

DER VIRTUOSE ALS SÄNGERDARSTELLER

THOMAS SEEDORF

Fünf Thesen über Sängerkastraten des 17. und 18. Jahrhunderts

79

DORIS KOLESCH

Die Faszination der hohen Männerstimme.
Ergänzende Überlegungen zu den Sängerkastraten
des 17. und 18. Jahrhunderts, mit einem kurzen Ausblick auf heute

83

SASKIA MARIA WOYKE

Kastraten- und Frauenstimmen im Zeichen der Ambiguität in Venedig
unter besonderer Berücksichtigung von Vivaldis *Bajazet*

89

STEFAN BRANDT

»... um die Oper der Aufmerksamkeit des Publikums
noch würdiger zu machen«.

Zum Einfluß des sängerischen Personals
auf Arienkompositionen bei Porpora und Händel

105

GERD RIENÄCKER

Händel und die Opera seria

121

Diskussion

130

DIE BAROCKE BÜHNE

JULIANE VOTTELER

Barocktheater heute. Anmerkungen zum Thema

141

NICOLA GESS

Musique déguisée.

Einige Überlegungen zu Jean-Jacques Rousseau
und dem *merveilleux* der Barockoper

145

JÖRG BEHR

Zwölf Thesen zur Barockoper

151

ALBERT GIER

Musik erzählt. Vorläufige Bemerkungen zu Medialität
und Narrativität der barocken Oper

155

Diskussion

166

CLEMENS RISI

Von der Vermessung des Menschen und der Aktualität des Spiels
mit wechselnden Identitäten

175

DÖRTE SCHMIDT

Kann man *Alcina* ›treu‹ sein? Text, Werk und Aufführung
in der Oper des 18. Jahrhunderts und heute

181

Diskussion

190

ERSTE PLENUMSDISKUSSION

Diskussion einer Fragestellung der zweiten Sektion:
Stimme und Geschlecht
199

ZWEITE PLENUMSDISKUSSION

Diskussion der Ergebnisse aller Sektionen
DVD

Autorenverzeichnis
209

Musique déguisée.
Einige Überlegungen zu
Jean-Jacques Rousseau und
dem *merveilleux* der Barockoper

NICOLA GESS

Seit ihren Anfängen um 1600 war die Oper mit Vorwürfen konfrontiert, die das Herzstück der neuen Kunstform betrafen: Warum, so die immer wieder gestellte Frage, sollen die Charaktere auf der Bühne singen, obwohl dadurch die Wahrscheinlichkeit (*verisimilitude*) des Dargestellten in Frage gestellt wird. Mit zwei Antworten versuchte man, diesem Vorwurf zu begegnen. Zum einen wurde der Gesang als Wiederbelebung des gehobenen melodiosen Sprechens in der griechischen Tragödie gerechtfertigt. Da diese theoretische Erklärung allein aber ein Publikum, das vielleicht zum ersten Mal mit einem gänzlich gesungenen Theaterstück konfrontiert war, nicht befriedigen konnte, stattete man die Oper mit Plots aus, die die Einbeziehung von Musik und Gesang verlangten und insofern die gewünschte Wahrscheinlichkeit herstellten: Orpheus singt die Oper in die Welt und muß seine Magie dreimal wiederholen, bis die neue Kunstform etabliert ist.¹ Die Darstellung von Sprache als Gesang ist realistisch für einen Plot, in dessen Zentrum ein Sänger steht und der zudem in zwei ›Anderwelten‹, nämlich einem idyllischen Arkadien und in der Unterwelt spielt, für deren Bewohner ein ›anderes Sprechen‹ – der Gesang – angemessener ist als ein ›normales‹. Mit der gleichen Begründung erlaubte dieser Plot auch die Weiterführung der früheren Tradition der Intermedii und ihrer spektakulären Elemente wie Tanz, Chorgesang, Bühnenmaschinerie und Magie, die nun in die ›Anderwelten‹ der frühen Oper eingebettet wurden.

Diese Strategie, das Unwahrscheinliche des Gesangs als Wahrscheinliches in einer insgesamt andersartigen Welt zu rechtfertigen, wiederholt sich in der Operngeschichte immer wieder, u.a. auch mit der Einführung der

1. Caccini, Peri und Monteverdi komponieren Orpheus-Opern in den Jahren 1600-1606.

neuen Kunstform in Frankreich. Einerseits wird hier die Oper von den traditionelleren Kritikern als Transformation der klassizistischen französischen Tragödie, also eher als literarische denn als musikalische Kunstform verstanden. Sie üben entsprechend heftige Kritik an der Oper, weil sie den Gesang als Perversion des gehobenen Sprechens in der Tragödie und also als gekünstelt und unwahrscheinlich empfinden, und weil sie den starken sinnlichen Reiz der Oper, der u.a. auf das Konto der Musik geht, ablehnen. Dagegen stehen andere Kritiker, die die Oper als neue Kunstform begreifen, für die es neue ästhetische Kriterien zu entwickeln gilt. Sie sehen das entscheidende Merkmal der Oper im *merveilleux*, das François Hédelin Aubignac bereits 1657 in seiner *Pratique du théâtre* als die Einbeziehung göttlicher Mächte oder magischer Praktiken sowie spektakulärer Erscheinungen, wie z.B. das Herabschweben eines Gottes vom Himmel oder den Aufstieg eines Teufels aus der Hölle, in die Bühnenhandlung bestimmt. Die genannten Kritiker berufen sich also unter Wiederholung der oben dargestellten Rechtfertigungsstrategie auf das *merveilleux*, um den Gesang zu begründen: im Kontext des *merveilleux* ist er die einzig angemessene Ausdrucksform oder, wie Marmontel es später schreibt: Der Gesang ist das *merveilleux* des gesprochenen Wortes.²

Die enge Bindung der Oper an das *merveilleux* gehörte bald zum Standard des Nachdenkens über Oper in Frankreich, wie Batteux' Definition von 1747 zeigt: »il peut avoir aussi deux espèces de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle Lyrique ou Opera.«³ Vom Gesang oder von Musik ist in dieser Definition gar nicht mehr die Rede, sie sind gewissermaßen hinter dem *merveilleux*, das sie rechtfertigt, verschwunden. Ganz in diesem Sinne versteht Rousseau die Rolle des *merveilleux* in der französischen Barockoper:

»Quinault [...] a fait précisément des Opera. Il a senti qu'il n'y avoit qu'un seul moien pour déguiser aux spectateurs le ridicule qu'il y a de faire la conversation en musique; qu'il falloit les enlever à eux mêmes, les transporter dans un monde enchanté, dans le séjour des fées; les étourdir à force de surprenant et de merveilleux: afin qu'au milieu de tant de choses extraordinaires ils fussent moins surpris de n'y voir parler qu'en chantant et marcher en dansant.«⁴

Rousseau verdeutlicht hier noch einmal die Funktion, die das *merveilleux* für den Gesang spielt. Es soll den Zuschauer über die Unwahrscheinlichkeit des Gesangs hinwegtäuschen, indem es ihn zur angemessenen Äußerungsform innerhalb der »magischen« Welt macht. Genau genommen verschwindet hier also nicht der Gesang, sondern nur die Differenz des Gesangs zum »normalen« Sprechen, indem der Gesang als ein im anderen Kontext »normales«

2. J. F. Marmontel: »Opéra«, in: Encyclopédie, Supplement, hier zitiert nach A.R. Oliver: The Encyclopedists as Critics of Music, New York 1947, 53.

3. C. Batteux: Les Beaux Arts réduits à un même principe, Paris 1747, 219.

4. J.-J. Rousseau: »Lettre sur l'opéra italien et français«, in: Ders., œuvres complètes, Band V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, Paris 1995, S. 249-252, hier 252.

Sprechen wahrgenommen wird. Der Effekt dieser ›Normalisierung‹ ist, daß der Zuschauer nicht länger durch den Gesang aus der theatralen Illusion herausgerissen wird, sondern für die Dauer der Aufführung Bühnenwelt und -handlung für wahr nehmen kann, auch wenn es sich dabei um die Welt des *merveilleux* handelt.

Klar ist, daß es in dieser Diskussion nicht um eine Opernrezeption geht, die die Forderung nach Wahrscheinlichkeit aufgegeben hätte. Eine solche Haltung wäre angesichts des *merveilleux* nämlich auch denkbar gewesen. Louis de Cahusac beispielsweise leitet die Oper vom Ballett und aus der Tradition der Fêtes de la cour her, bei denen es sich um gänzlich dem Spektakel verschriebene Events handelte. Die ideale Oper ist für ihn daher das lyrische Ballett, in dem die dramatische Aktion nur zum Anlaß für die Darbietung von Gesangs- und Tanzeinlagen dient.⁵ Ähnlich beurteilt auch Louis de Jaucourt, von den Balletteinlagen ausgehend, die Oper:

»Les ballets sont composés d'entrées dont les sujets sont différents [...]. Cette irrégularité si palpable fait penser que le nom de *poème dramatique* ne convient pas à l'*opéra*, et qu'on s'exprimerait beaucoup plus exactement en l'appelant *spectacle*: car il semble que l'on s'y attache plus à enchanter les yeux et les oreilles, qu'à contenter l'esprit [Hervorhebungen im Original, NG].«⁶

Ansichten wie diese lassen die Schwierigkeit errahnen, ausgerechnet das *merveilleux* als Hüter der Wahrscheinlichkeit der musiktheatralen Darstellung anzusehen. Denn ebenso gut kann, wie in diesen Beispielen, das spektakuläre *merveilleux* zur visuellen Verkörperung der Differenz werden, die der Gesang in das Bühnengeschehen einzuführen droht. Dann ist es nicht mehr nur der Gesang, der den Zuschauer aus der Illusion reißt, sondern es ist das *merveilleux*, das diese Illusion gar nicht erst aufkommen läßt, sondern ein stetes Bewußtsein von der Theatralität des Geschehens wach hält und insofern auch die Forderung nach Wahrscheinlichkeit obsolet werden läßt.

Diese Befürchtung ist es jedenfalls, die Rousseau letztlich zum Kritiker der Oper des *merveilleux* werden läßt. Er macht sich also auf die Suche nach einer anderen Möglichkeit, den Gesang als Gesang zu verbergen bzw. Gesang als ›normales‹ Sprechen rezipierbar zu machen, um die Störung der Wahrscheinlichkeit und damit der Illusion zu vermeiden. Eine zentrale Rolle kommt dabei dem Konzept der Imitation zu. Denn Rousseau erklärt nun die Oper des *merveilleux* als eine aus der damaligen Unfähigkeit der Musik zur Imitation resultierende Verlegenheitslösung:

»car quel meilleur usage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, et sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il

5. Vgl. Oliver: *Encyclopedists as Critics*, 25.

6. L. de Jaucourt: »Opéra«, in: *Encyclopédie*, hier zitiert nach: B. Didier, *La musique des Lumières*, Paris 1985, S. 248.

est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence».⁷

Umgekehrt leitet er die Entstehung einer anderen, besseren Art von Oper aus der neu gewonnenen Fähigkeit der Musik zur Imitation ab:

»Aussi dès que la Musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines des Poètes et des Charpentiers furent détruites, et le Drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque [...]. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion; l'on sentit que le chef-d'œuvre de la Musique étoit de se faire oublier elle-même, qu'en jettant le désordre et le trouble dans l'âme du Spectateur elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres et pathétiques d'une Héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la Scène avec succès, et les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, subjugués et ravis par l'éclat d'une Musique aussi pleine de noblesse et de dignité que d'enthousiasme et de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.»⁸

Dieser Operngeschichte zufolge wird das *merveilleux* in dem Moment durch ein wahrscheinlicheres Bühnengeschehen ersetzt, in dem der Gesang die Fähigkeit zur Repräsentation erlangt hat, d.h. als eine Folge von (auf Imitation basierenden) Zeichen funktioniert. Denn nun nimmt der von der Musik bewegte Zuschauer, so Rousseaus Hoffnung, den Gesang als Gesang gar nicht mehr wahr, sondern nur noch das von ihm Repräsentierte, nämlich die Sprache der Leidenschaften der Bühnencharaktere: Das musikalische Zeichen verschwindet hinter dem nichtmusikalischen Bezeichneten. Im letzten Satz fällt Rousseau allerdings auf die alte Rechtfertigungsstrategie zurück, indem er den Gesang als angemessene Äußerungsform anderer, von den unseren »differierenden« Emotionen erklärt. Warum?

Rousseaus Kritik der Oper des *merveilleux* gehorcht einer dualistischen Logik, die auch in seinen Ausführungen über Musik im *Essai sur l'origine des langues* zutage tritt, in dem er zum Beispiel die »natürliche« Melodie in Opposition zur »konventionellen« Harmonie setzt. Das Kriterium, mit Hilfe dessen er diese Wertung vornimmt, ist auch hier das auf Imitation basierende (und insofern »natürliche« und unmittelbar verständliche) Zeichen, dem sowohl pure Materialität (d.h. das Fehlen jeglicher Zeichenhaftigkeit) wie das arbiträre (und insofern »künstliche« und nur mittelbar verständliche) Zeichen entgegengesetzt werden:

7. J.-J. Rousseau : »Opéra«, in: Ders., Dictionnaire de Musique, in: Ders., œuvres complètes, Bd. V, S. 948-962, hier 953.

8. Ebd., S. 953/954, 954/955.

»La mélodie en imitant les inflexions de la voix exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joye, les menaces, les gémissemens. Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment. [L]es sons peuvent beaucoup comme représentations et signes, peu de chose comme simples objets des sens. Quoiqu'on fasse le seul bruit [hier im Sinne von: la seule harmonie, NG] ne dit rien à l'esprit«.⁹

Während dem auf Imitation basierenden Zeichen die Fähigkeit zugeschrieben wird, ganz hinter dem Bezeichneten zu verschwinden, insofern der Rezipient nur noch das Bezeichnete, nicht aber das Zeichen wahrnimmt, machen die beiden letzteren auf die materielle Ebene bzw. auf die Zeichenebene aufmerksam, so daß sich entweder gar kein oder ein gebrochenes Bezeichnetes und damit auch keine Illusion einstellt.

Derrida führt in *De la Grammatologie* diese dualistische Logik auf eine widersprüchliche Opposition von Natur und Kultur in Rousseaus Denken zurück. Er zeigt, welche doppelte Funktion der Natur zukommt. Einerseits ist sie der rohe Anfangszustand, der durch Kultur überwunden werden muß. Andererseits muß die Kultur gleichzeitig zu ihr zurückkehren, aber ohne die Differenz zwischen Natur und Kultur gänzlich zu vernichten, sondern sie nur so weit wie möglich zu minimieren. Diese Funktion erfüllt, so Derrida, das Konzept der Imitation (der Natur durch die Kultur). Auf den Gesang übertragen bedeutet dies, daß der Gesang einerseits die wilden Schreie der Leidenschaft in kultivierte Melodien verwandelt, andererseits durch die Imitation aber immer möglichst nah an diese Schreie gebunden und dem Ideal einer (Wieder-)Vereinigung mit ihnen verpflichtet bleibt. Derrida schließt aus diesem Verhältnis auf eine supplementäre Funktion des musikalischen Zeichens:

»Rousseau a besoin de l'imitation, il l'élève comme la possibilité du chant et la sortie hors de l'animalité, mais il ne l'exalte que comme reproduction s'ajoutant au représenté mais n'y ajoutant rien, le suppléant simplement. En ce sens il fait l'éloge de l'art ou de la mimesis come d'un supplément [Hervorhebungen im Original, NG].«¹⁰

In seiner Lektüre des *Essai* dekonstruiert Derrida diese Struktur, indem er demonstriert, daß das supplementäre Zeichen mehr als eine bloße Addition, nämlich eine Differenz zum Repräsentierten und insofern ein »Surplus« darstellt und außerdem als Supplement auf die Leere an der Stelle hinweist, an der das Repräsentierte ursprünglich präsent sein sollte. So zeigt er zum Beispiel, daß in der Gegenüberstellung von Melodie und Harmonie, in der die Harmonie für den Abfall der Melodie von ihrem natürlichen Ursprung verantwortlich gemacht wird, die Harmonie tatsächlich immer schon Bestandteil der Melodie gewesen ist. Denn die Differenz zwischen der natürlichen

9. J.-J. Rousseau: »Essai sur l'origine des langues«, in: Ders., *œuvres complètes*, Bd. V, 371-429, hier S. 416, 417, 418/419, 417.

10. J. Derrida: *De la Grammatologie*, Paris 1967, S. 290.

Stimme und ihrer Repräsentation im Gesang liegt im Intervall, das einerseits konstitutiv ist für die Melodie und andererseits – auch in Rousseaus Ausführungen – immer schon ein harmonisches Element darstellt. Insofern gab es eine ›reine‹ Melodie, die die natürliche Stimme täuschend echt imitieren würde, niemals bzw. war die Harmonie immer schon ein Element der Melodie und Marker ihrer Differenz zur natürlichen Stimme.

Damit ist die obige Frage, warum Rousseau auf die alte Rechtfertigungsstrategie zurückfällt, beantwortet: weil der Gesang nicht vollkommen hinter den Emotionen verschwindet, wie Rousseau hofft, sondern immer wieder als Gesang hörbar bleibt, d.h. auf seine Differenz zum Bezeichneten aufmerksam macht. Insofern ergibt sich für Rousseau immer wieder die Notwendigkeit, zu den ›Anderwelten‹ des *merveilleux* zu greifen, um den Gesang zu erklären – hier in der gewissermaßen säkularisierten Form von »sentimens si différens des nôtres«. Diese Funktionalisierung des *merveilleux* erlaubt seine theoretische Fassung als Marker der Differenz, des Zeichens und der Theatralität des Theaters, wie ich sie hier abschließend vorschlagen möchte. Versteht man das *merveilleux* auf diese, im Kontext der historischen Diskussionen durchaus begründete Weise, ergeben sich für einen heutigen Umgang mit der Barockoper wertvolle Ansatzpunkte. Ihr spektakuläres Element muß dann nicht als bloßes Unterhaltungs- und sinnliches Überwältigungsinstrument verdrängt, sondern kann in ein Moment der Verfremdung und der Reflexion auf die theatralen Mittel übersetzt werden, wie es viele Formen avancierten Theaters seit Anfang des 20. Jahrhunderts kennzeichnet.